

CAROLA BARBERO

QUANTA FINZIONE C'È NELLA LETTERATURA?

ABSTRACT What does literature speak about? Is it possible to individuate semantic or textual characteristics able to make us understand when a work is fiction or not? What do we mean by saying that the fact of knowing that a work is fiction determines our judgment and our being involved with it? This essay aims at reflecting and working on these questions in order to understand what is the relation between our reality and the reality literature speaks about, what is the role of imagination in producing and appreciating fiction and what are the different literary genres.

KEYWORDS Fiction, Reality, Imagination

1. La letteratura e i suoi contenuti

Per “letteratura” si intende in questa sede l'insieme di opere scritte con fini estetici. “Letteratura” quindi nel senso di “belles lettres”, ossia testi che presentano particolari qualità letterarie. Le diverse opere che si fanno ricadere sotto questo termine solitamente vengono catalogate prendendo in considerazione il loro contenuto e lo stile usato dall'autore. Possiamo avere a che fare con poesia (se l'opera è scritta in versi e segue particolari leggi metriche) o con prosa e le opere possono essere storiche, d'avventura, del terrore, d'amore e così via. Queste a loro volta possono essere di finzione oppure reali (in via preliminare potremmo dire che sono di finzione quelle opere in cui compare – o potrebbe comparire, anche se oggi non si usa più tanto – la dicitura «ogni riferimento a persone o fatti realmente accaduti è puramente casuale») a seconda che siano frutto dell'immaginazione dell'autore oppure rimandino alla realtà.

Molto spesso si tende a pensare che la letteratura non abbia a che fare, per lo meno non direttamente o in linea di principio, con la realtà, essendo per definizione rivolta a una sorta di mondo sospeso in cui quello che conta davvero è lo stile dell'autore e la storia raccontata, indipendentemente dal fatto che questa sia vera oppure semplicemente frutto d'invenzione. Basti pensare a quanto Öhran Pamuk scrive nel suo *Romanzieri*

*ingenui e sentimentali*¹ dove, riflettendo sulle domande ricevute da numerosi lettori riguardo al protagonista del suo *Il Museo dell'innocenza*, Kemal («Signor Pamuk, tutto questo è realmente successo a lei? Signor Pamuk, è lei Kemal?»), non esita a sostenere, al contempo e in maniera contraddittoria, di non essere Kemal e di non potere tuttavia convincere i suoi lettori di non esserlo. Indubbiamente, esempi come questo depongono a favore di una visione della letteratura come avente per oggetto un mondo tutto particolare, in cui anche le contraddizioni possono essere ammesse – e non a caso fioriscono i dibattiti sulla portata cognitiva delle opere letterarie e sui vari paradossi emotivi a queste collegati.

2. Filosofia e letteratura

I filosofi analitici appassionati di filosofia della letteratura, sono soliti dedicarsi a due generi di questioni differenti anche se in qualche modo collegate. Una è la questione relativa al riferimento e alla possibile non-esistenza (che differenza c'è tra i due enunciati “Anna Karenina era una donna passionale” e “Diana Spencer era una donna passionale” se la prima, a differenza della seconda, non è mai esistita? E poi, il Napoleone di *Guerra e Pace* di Tolstoy e quello morto all'isola di Sant'Elena il 5 maggio 1821 sono proprio la stessa persona?), temi abbastanza comuni in metafisica e in filosofia del linguaggio (dove è fondamentale la distinzione tra la realtà e la finzione per stabilire il valore semantico degli enunciati). L'altra è la questione concernente la natura della finzione letteraria che è caratteristicamente al centro della discussione in estetica (dove la distinzione importante è quella tra finzione e non-finzione tanto per quanto riguarda la valutazione di un'opera quanto per quanto riguarda la risposta emotiva dei fruitori).

In questo saggio sarà presa prevalentemente in esame questa seconda questione. Si partirà da una possibile distinzione tra finzione e non-finzione e si cercherà di capire su quali basi eventualmente poggia, e poi ci si domanderà quale nesso tale distinzione potrebbe avere con il giudizio dei fruitori una volta che questi sappiano che un'opera appartiene all'una o all'altra categoria.

I due filosofi che per primi hanno riflettuto sistematicamente sul rapporto tra finzione/non-finzione in rapporto alle opere letterarie sono stati Platone² e Aristotele³ secondo i quali la poesia (cioè la letteratura) si caratterizza essenzialmente come imitazione della realtà. La loro opinione tuttavia diverge riguardo a come tale imitazione debba essere valutata: se per il primo (per lo meno nel libro X della *Repubblica*) è qualcosa di negativo, di fatto una verità di terz'ordine (in quanto lontana di tre gradi dalla

¹ Pamuk, 2012, pp. 25-26.

² Platone, *Repubblica*.

³ Aristotele, *Poetica*.

verità), per il secondo è invece qualcosa di positivo che possiede un alto valore conoscitivo (dal momento che, come leggiamo nella *Poetica*, la poesia è più alta della storia). Ma a quale tipo di conoscenza ci permette di arrivare la letteratura? Secondo Aristotele la poesia è imitazione delle persone e delle loro azioni e, a differenza della storia che ci racconta il particolare, ossia cose che sono accadute, la poesia narra di cose che possono accadere (secondo probabilità e necessità), fornendoci l'accesso all'universale.

I seguaci di Aristotele (per quanto riguarda la portata cognitiva della letteratura), in realtà, non sono stati molti. Soprattutto (di nuovo) perché non è chiaro di che cosa parli la letteratura, se di realtà o di mera finzione. Come spesso succede, la risposta più facile (ma non necessariamente corretta) ha avuto la meglio e si è così giunti alla conclusione che la letteratura parli di cose inventate (o che, anche quando fa riferimento alla realtà, non abbia comunque la pretesa di dire la verità) e che, in fondo, non sia molto diversa da una collezione di bugie.

David Hume⁴ nel suo *Trattato sulla natura umana* scrive che «I poeti stessi, mentitori per professione, cercano sempre di dare una parvenza di verità alle loro finzioni»; mentre Philip Sidney⁵ (che non a caso è un poeta e non un filosofo), sceglie una risposta di compromesso – la letteratura non tratta né di finzioni né di realtà, ma di qualcos'altro – affermando che «ora, quanto al poeta, egli nulla afferma e pertanto mai mente».

Alcuni dei maggiori filosofi che oggi si occupano di questi temi preferiscono affrontare la questione non tanto dicendo di che cosa tratti la letteratura o come accada che siano create quelle entità che popolano i romanzi⁶, bensì spiegando quale tipo di richiesta la letteratura avanzi ai fruitori. Alla domanda “che cosa sono i romanzi?” rispondono infatti che i romanzi sono un invito a immaginare o a fare finta⁷ (non “a credere” perché le credenze sono riservate alle cose vere *tout court*) che quanto narrato sia vero. Potrebbe essere una risposta interessante, se non fosse che sorge subito spontanea un'obiezione: che dire allora di quei romanzi che raccontano cose vere (leggendo i quali quindi non dobbiamo “fare finta” che quanto narrato sia vero, perché sappiamo già che lo è)?

⁴ Hume, 1739-1740.

⁵ Sidney, 1595.

⁶ Su come avvenga, all'interno della stessa attività di *fare finta*, la creazione dei personaggi di finzione, il *locus classicus* è Searle, 1975.

⁷ Currie, 1990; Lamarque, Olsen, 1994; Carroll, 1997; Davies, 2007; Stock, 2011; Walton, 2013.

3. Letteratura e immaginazione

Se *Gomorra* di Roberto Saviano fosse stato pubblicato come un'opera di finzione, non avrebbero avuto ragione non solo alcune delle critiche (per es. quelle di Vernaglion e Lotteri)⁸ che gli sono state rivolte, ma anche i molti meriti che sono stati messi in luce. Dal momento però che il romanzo è stato pubblicato come non di finzione, gli sono state riservate attenzioni (giustificate) di un certo tipo, nonostante alcuni elementi siano di fatto stati inventati (per es., l'autore si spaccia per uno dei personaggi che, attraverso i suoi ricordi e le sue esperienze, racconta il "Sistema" che affligge Napoli e provincia). D'altra parte, se *Il padrino* scritto da Mario Puzo sulle vicende di una famiglia di mafiosi a New York (dal quale sono stati tratti i tre film di Francis Ford Coppola), fosse stato pubblicato come un'opera di non-finzione sarebbe stato accolto diversamente; ma dal momento che è stato pubblicato come un'opera di finzione, il libro è così stato recepito (e paragonato ad altre opere di finzione che trattano temi analoghi).

Questi esempi mostrano come la distinzione tra finzione e non-finzione non sia semplicemente la distinzione tra ciò che è vero e ciò che è falso o tra ciò che esiste già nella realtà e ciò che è costruito nel romanzo e prende vita grazie a esso. Harry Deutsch⁹ ritiene che il fatto di essere *costruito* sia una condizione necessaria e sufficiente per categorizzare un'opera come finzione. Tuttavia è evidente come non si costruisca mai proprio tutto – nemmeno Puzo, che ha *inventato* il personaggio di Vito Andolini-Don Corleone con il suo «gli farò una proposta che non potrà rifiutare», si è inventato la Mafia, New York, ecc. – e poi ci sono molte storie costruite che raccontano storie verissime – come, appunto, nel caso di Saviano. In una successiva nota di discussione, Deutsch¹⁰ risponde alle critiche mossegli da Stacie Friend¹¹ riguardo alla sua concezione del "making up stories" obiettrandole di aver frainteso ciò che lui intende per "making up". Per spiegare che cosa si debba intendere con questa espressione Deutsch cita William Shakespeare e Virginia Woolf. Secondo il primo¹² l'immaginazione «bodies forth the forms of things unknown» e la penna dello scrittore «turns them to shapes, and gives to

⁸ *Gomorra* ha ricevuto alcune critiche da parte di due economisti dell'Istituto Bruno Leoni, Piero Vernaglion e Carlo Lottieri, verso la tesi più volte ricorrente nel libro secondo cui la criminalità organizzata campana rappresenterebbe una forma coerente e sofisticata di libero mercato.

⁹ Deutsch, 2000.

¹⁰ Deutsch, 2013.

¹¹ Friend, 2012.

¹² Shakespeare, 1595.

airy nothing/A local habitation, and a name»; mentre la seconda¹³ chiarisce così la differenza tra finzione e biografia: «A proof that they differ in the very stuff of which they are made. One is made with the help of friends, of facts; the other is created without any restrictions, save those that the artist, for reasons that seem good to him, chooses to obey». È singolare che Deutsch – secondo il quale non solo “being made up” significa essere immaginato dall'autore, ma l'immaginazione, a differenza di memoria e percezione, non sarebbe vincolata a come le cose stanno effettivamente – per dirimere la questione relativa alla differenza tra la realtà e la finzione, si richiami all'opinione di due scrittori e non di due filosofi.

La posizione di Deutsch si propone come alternativa rispetto a quella alla quale si è fatto riferimento in precedenza¹⁴ secondo la quale l'essenza della finzione non risiederebbe tanto nell'attività immaginativa dell'autore, quanto nel compito di immaginare affidato al lettore (che è invitato a fare finta che quanto narrato nella storia sia vero: «a proposition is fictional in (the world of) a particular work, W, just in case appreciators of that work are to imagine it, just in case full appreciation of W requires imagining it»¹⁵).

È probabile che, come talvolta accade, la verità stia nel mezzo (e quindi né soltanto dalla parte dell'autore né esclusivamente da quella dei lettori), ossia, nello specifico, nel libro: se c'è un posto in cui possiamo andare a cercare per capire quanta finzione ci sia in un testo letterario, se e quale spazio sia riservato alla realtà, quanto il tipo di contenuto influenzi il giudizio dei fruitori, forse quel posto è proprio l'opera letteraria. Vediamo che cosa vuol dire.

4. Tipologie di opere letterarie

Al fine di chiarire quale rapporto ci sia tra la finzione e le opere letterarie partiamo innanzitutto da due domande: 1) ci sono delle caratteristiche (semantiche/testuali) delle opere tali da consentirci di stabilire se un'opera è di finzione oppure no?; 2) il fatto di sapere che un'opera è di finzione influenza il nostro giudizio e il nostro coinvolgimento?

Potremmo provare a rispondere affermativamente alla prima domanda sostenendo che sia possibile rinvenire dei criteri semantici¹⁶ per distinguere le opere di finzione da

¹³ Woolf, 1939.

¹⁴ Cfr. nota 7.

¹⁵ Walton, 2013.

¹⁶ Wellek, Warren, 1956; Riffaterre, 1990.

quelle di non-finzione: se i nomi che troviamo nel testo non si riferiscono a nessuno e quello che si dice è falso, allora indubbiamente si tratta di finzione. Prendiamo, per esempio la prima pagina di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert:

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir; puis, se tournant vers le maître d'études: "Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera dans les grands, où l'appelle son âge"¹⁷.

Non c'è nessun Proviseur e nessun Monsieur Roger, e quello che si dice non corrisponde a niente nella realtà (quindi qualcuno direbbe che è falso). Ma è sufficiente questo criterio semantico per essere sicuri che si tratti di finzione? Sembra di no: basti pensare che ci sono moltissime opere di finzione che contengono nomi che hanno un riferimento nella realtà (come il Napoleone di *Guerra e Pace* di Lev Tolstoj), così come ci sono opere di non-finzione che contengono elementi inventati (per esempio la teoria proposta da Urbain Le Verrier introduce un oggetto ipotetico, Vulcano, per spiegare le variazioni dell'orbita di Mercurio); inoltre ci possono essere opere di finzione che risultano essere vere "per caso", così come possono esserci opere di non-finzione che risultano essere false (come nei vari casi in cui gli autori ingannano i lettori).

Potrebbe forse essere un'idea migliore quella di cercare criteri testuali/sintattici? Secondo alcuni¹⁸ sì, dal momento che i testi di finzione spesso presentano caratteristiche testuali (pensiamo ai marcatori finzionali – tipo "c'era una volta", "tanto tempo fa", "un giorno, nella contea di ..." –, al fatto che non abbiano note o bibliografia, che usino una certa forma di discorso indiretto) diverse rispetto a quelle tipiche dei testi che non sono di finzione. Tuttavia, anche percorrendo questa seconda strada, si va poco lontano dal momento che in molti casi le strutture linguistiche delle opere di finzione e quelle delle opere di non-finzione risultano essere pressoché identiche. Infatti, come giustamente sottolinea Andrea Bonomi «non c'è alcuna differenza osservabile che distingua il caso della narrativa di immaginazione (romanzi, racconti, novelle ecc. che non descrivono avvenimenti reali) da quello della narrativa fattuale (cronache, resoconti, memorie ecc.

¹⁷ Flaubert, (1856) 1972, p. 23.

¹⁸ Hamburger, 1968; Banfield, 1982.

che trattano di eventi realmente accaduti). Più precisamente, è impossibile trovare dei criteri sintattici espliciti [...]»¹⁹.

Forse il punto è che, per quanto sia fondamentale la distinzione tra finzione e non finzione, quando dobbiamo capire di che cosa parla la letteratura ci troviamo di fronte a molteplici *tipologie* di opere delle quali non possiamo non tenere conto, tanto a livello della fruizione quanto a quello della valutazione. Ecco perché può essere interessante provare ad abbozzare, seguendo una proposta di Peter Lamarque²⁰, una tipologia provvisoria di opere letterarie.

Partiamo dalle *opere di tipo a*, ossia da quelle opere di finzione che fanno finta di essere di non finzione, come *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe e *Moby Dick* di Hermann Melville. In questi casi il “fare finta” di raccontare eventi reali non ha nulla a che fare con l'inganno, essendo più che altro un espediente stilistico per raccontare storie che si presentano narrativamente come se fossero testimonianze dirette anche se di fatto non lo sono.

Ricadono invece sotto le *opere di tipo b* le classiche opere di finzione storica, dal già citato *Guerra e pace* di Lev Tolstoj a *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Una differenza importante tra le opere di tipo a e quelle di tipo b è che mentre le opere di tipo b riguardano in maniera sostanziale persone realmente esistite o eventi realmente accaduti, le opere di tipo a sono solo accidentalmente basate su eventi o persone reali (Robinson Crusoe assomiglia molto ad Alexander Selkirk che visse per quattro anni e quattro mesi su un'isola deserta e probabilmente ispirò Defoe, e l'affondamento della baleniera Essex nel 1820 di cui raccontò uno dei sopravvissuti ispirò Melville nella scrittura del suo romanzo). In ogni caso, non è essenziale essere consapevoli dell'eventuale rimando alla realtà per apprezzare le opere di tipo a, mentre per cogliere il significato delle opere di tipo storico è indispensabile essere in grado di riconoscere le persone realmente esistite o gli eventi effettivamente accaduti: se leggiamo *I Promessi sposi* non considerando che gli eventi narrati si svolgono in Lombardia tra il 1628 e il 1630 durante la dominazione spagnola che ha davvero avuto luogo in quella regione in quegli anni (e magari anche senza tenere conto del fatto che il periodo storico era stato scelto da Manzoni per alludere al dominio austriaco sul nord Italia dell'epoca in cui scriveva), ma avendo esclusivamente presenti le vicissitudini sentimentali di Renzo e Lucia, indubbiamente perdiamo una parte di fondamentale importanza dell'opera.

¹⁹ Bonomi, 1994, p. 16.

²⁰ Lamarque, 2014, pp. 84-89.

Proseguiamo quindi la tipologia con le *opere di tipo c*, ossia quelle finzioni filosofiche o opere morali come il *Candide* di Voltaire e la *Nausea* di Jean-Paul Sartre, in cui nonostante ci sia una importante struttura narrativa, il fulcro dell'opera sta nelle idee veicolate e nella discussione di concetti filosofici o esistenziali.

Quest'ultima tipologia deve essere tenuta distinta dalle *opere di tipo d*, in cui sono in questione opere di non finzione inserite in una cornice di finzione come per esempio i dialoghi filosofici (basti pensare a quelli di Platone) o gli esperimenti mentali, da quello di Zenone di Achille e della tartaruga per difendere la tesi che il movimento è illusione, fino a quello di Mary, la protagonista di un esperimento mentale di Frank Jackson²¹ per provare che il fisicalismo è falso (nello specifico Mary è una neuroscienziata relegata per tutta la vita in una stanza in bianco e nero che sa tutto sui colori senza averne mai visto uno).

Se le opere di tipo d possono essere caratterizzate come saggi scientifici semplicemente inseriti in una struttura narrativa, le *opere di tipo e* – pur essendo anch'esse non di finzione e con una importante dimensione narrativa, visto che comprendono autobiografie e scambi epistolari – sono definite come racconti scritti in prima persona da individui reali sulla propria esistenza e raccolte di lettere pubbliche o private. Pensiamo a *L'avenir dure longtemps* di Louis Althusser, *Under my skin* di Doris Lessing, le lettere a Milena di Franz Kafka e l'epistolario tra Anais Nin e Henry Miller.

Una categoria a parte è poi quella delle *opere di tipo f*, ossia quelle opere non di finzione scritte come opere di finzione (come un romanzo): *faction*, *new journalism*, romanzo-reportage o romanzo verità, dove quello che conta è l'imparzialità della [cronaca](#) e l'oggettività dei fatti. In *Cold Blood* di Truman Capote (che inaugura il genere che vede fusi letteratura e giornalismo), *L'adversaire* di Emmanuel Carrère e il già citato *Gomorra* sono ottimi esempi di questa tipologia di opere di non-finzione. Per quanto nelle opere di tipo f gli autori possano, ovviamente, commettere degli errori, essere imprecisi o inserire degli elementi inventati (ragion per cui li si può accusare di non aver detto la verità riguardo ad alcune delle questioni trattate), non per questo tali opere saranno giudicate di finzione e quindi spostate di categoria.

Quella appena presentata è una classificazione provvisoria, che lascia fuori alcune tipologie (banalmente, le opere di finzione classica come *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi o le fiabe popolari come *Biancaneve e i sette nani*) e ne presenta altre dettagliate nei minimi particolari (le opere narrative di non-finzione sono distinte in ben tre tipologie), tuttavia può essere utile per riflettere sulle eventuali caratteristiche distintive delle opere di finzione rispetto a quelle di non-finzione. In ogni caso sembra essere indubbio che, come poneva in evidenza il punto 2), il fatto di sapere a quale

²¹ Jackson, 1986.

categoria appartenga una determinata opera letteraria influenzi il nostro giudizio e il nostro coinvolgimento nel corso della fruizione.

5. Realtà e finzione

Un'opera letteraria di finzione quindi può parlare di eventi reali (*Guerra e Pace* narra la storia di due famiglie dell'aristocrazia russa durante la campagna napoleonica del 1812) e contenere enunciati veri (ritenuti tali sia dall'autore che dal lettore – come nel famoso esergo di *Anna Karenina* «tutte le famiglie felici si somigliano, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo»), così come le opere di non-finzione possono contenere nomi senza riferimento nella realtà o eventi inventati (l'investigatore capo ritratto da Capote in *In Cold Blood*, Alvin Dewey Jr., disse che l'ultima scena descritta nel libro in cui lui va a far visita alla tomba dei Clutter era pura invenzione, così come altri abitanti di quella regione del Kansas intervistati da Capote insistettero nel sottolineare che non erano stati descritti in maniera corretta e che alcune loro affermazioni era state riportate in maniera errata), fare affermazioni false o del tutto prive di fondamento (fatte perché l'autore è caduto errore, perché vuole ingannare o perché al tempo in cui l'opera è stata scritta poteva essere normale introdurre qualche elemento fittizio²²).

Inoltre, per quanto l'immaginazione sia indubbiamente all'opera nella nostra fruizione delle opere di finzione, come sottolinea Stacie Friend²³, non vi è alcuna concezione relativa all'immaginare o al fare finta che consenta propriamente di distinguere tra finzione e non-finzione. L'insieme di opere che ci invita a fare-finta o a immaginare, infatti, va molto oltre la nostra nozione di finzione. Quando si legge *L'Italia al polo Nord* di Umberto Nobile, si immagina senza particolari difficoltà quanto narrato dal comandante prima del dirigibile Norge e poi del dirigibile Italia durante le spedizioni

²² Per esempio secondo la concezione storica dell'antica Roma che ha avuto grande influenza sulla storiografia europea del XV-XVI sec. scopo del resoconto storico era di fornire insegnamenti morali e politici attraverso esempi – dove la scelta degli esempi e il modo in cui erano presentati aveva obiettivi estetici e didattici – mentre era secondaria l'assoluta fedeltà ai fatti. Non a caso gli storici romani (Tacito per esempio) non pensavano che quanto raccontato dovesse essere rigorosamente vero: spesso inventavano di sana pianta discorsi tra personaggi famosi, arricchivano liberamente le descrizioni delle battaglie, si soffermavano su pensieri, sogni e desideri dei personaggi famosi, ecc. Sarà soltanto dalla fine del XVI sec. che gli storici riterranno di dover avere come obiettivo la fedeltà a quanto accaduto. Da questo è evidente come le convenzioni letterarie per scrivere opere storiche – che sono non-finzione per definizione – siano cambiate nel corso del tempo.

²³ Friend, 2008; Id., 2011.

al Polo Nord nella seconda metà degli anni Venti. Del pari, leggendo *Le porte della percezione* di Aldous Huxley, possiamo immaginare che tipo di esperienze si hanno quando si assume mescalina («Una rosa è una rosa e solo una rosa. Ma queste gambe di sedia sono gambe di sedia e sono anche san Michele e tutti gli angeli»). L'invito a immaginare, essendo tipico anche delle opere di non-finzione, non può quindi essere d'aiuto nel discriminare tra finzione e non-finzione²⁴.

Un tipo di opera letteraria con caratteristiche testuali simili a quelle delle opere di finzione (discorso indiretto, cornice narrativa, ricerca ecc.) e che tuttavia per definizione si propone di allontanarsi quanto più possibile da tutto ciò che è finzione, è il *New Journalism* in cui l'oggettività dei fatti e l'imparzialità del racconto risultano essere fondamentali. I diversi esempi di *New Journalism* sono tenuti a rispettare grosso modo quattro regole²⁵: 1. la storia deve essere costruita scena per scena; 2. bisogna tenere traccia di tutto, anche del più insignificante dettaglio o del più ripetitivo dei gesti; 3. occorre riportare i dialoghi; 4. le scene descritte devono essere presentate da un punto di vista interno di modo che il lettore abbia l'impressione di farne parte e di poter cogliere i pensieri o le motivazioni che stanno dietro le azioni o gli eventi descritti. Il critico letterario James Wood (che aveva in mente *Denti Bianchi* di Zadie Smith) ha definito questa specifica tipologia di opere letterarie che perseguono la verità e la realtà a tutti i costi *realismo isterico*, avendo in mente alcune caratteristiche quali la lunghezza cronica, le digressioni maniacali su aspetti secondari della storia, la presentazione di personaggi assurdi o insignificanti e il costante riportare sequenze di dialoghi e scene.

Ci sono quindi opere letterarie che non intendono fare altro che rispecchiare la realtà fin nei minimi dettagli, ed è importante tenerne conto nel momento in cui riflettiamo sulla distinzione tra ciò che è finzione e ciò che non lo è. Banalmente perché quando esprimiamo il nostro giudizio su una certa opera o dobbiamo spiegare che cosa abbiamo imparato da essa, ci è utile sapere che cosa è stato inventato dall'autore e che cosa invece è vero e riguarda la realtà (e come lettori, solitamente, siamo ben informati).

Non essendo peraltro possibile rinvenire criteri semantici e testuali per distinguere ciò che è finzione da ciò che non lo è, può forse essere utile provare ad adottare un approccio diverso in cui l'opera è innanzitutto presa in esame in quanto inserita in un più ampio contesto del quale fanno parte anche le pratiche di lettura, scrittura e critica. Secondo questo approccio – indubbiamente più generale e pertanto meno preciso di

²⁴ Per una panoramica delle posizioni di coloro che credono che tra finzione e non finzione sia discriminante l'invito a immaginare, cfr. nota 7.

²⁵ Wolfe, Johnson, 1973.

quelli presentati precedentemente, ma forse l'unico in grado di rendere conto in maniera non riduzionistica del contenuto delle opere letterarie – non è possibile fornire condizioni necessarie e sufficienti per decidere se un'opera appartenga all'una o all'altra tipologia, bensì occorre valutare caso per caso, tenendo presenti le caratteristiche dell'opera, le intenzioni dell'autore, le aspettative dei lettori e dei critici, il periodo in cui l'opera è stata scritta e il contenuto trattato. Per difendere al meglio un approccio di questo tipo Stacie Friend²⁶ ritiene sia utile seguire la proposta avanzata da Kendall Walton²⁷ di accostare le tipologie di opere letterarie a “categorie artistiche” e di distinguere, all'interno delle diverse categorie, proprietà standard, variabili e non-standard. Le “categorie artistiche” delle quali parla Walton sono modi di classificare le opere d'arte che guidano l'apprezzamento e che quindi tengono conto non soltanto dell'opera, bensì anche dell'autore, dei fruitori, delle convenzioni letterarie caratteristiche del periodo di creazione, ecc. Secondo questa posizione il fatto di appartenere a una determinata categoria è stabilito da insiemi di criteri non essenziali che includono non soltanto caratteristiche interne all'opera ma anche circostanze relative alla sua origine, con particolare riferimento alla categoria in cui l'artista riteneva che l'opera dovesse essere collocata o in cui i contemporanei dell'artista pensavano fosse giusto collocarla.

L'idea interessante (e intuitivamente condivisibile) di questa proposta teorica è che il fatto di catalogare un'opera nell'una o nell'altra categoria possa influenzare il nostro apprezzamento di essa. Si tratta di un'idea che ben riflette quanto solitamente accade: pensiamo che *Noi i ragazzi dello zoo di Berlino* di Christiane F. e il diario di Anna Frank siano opere di un certo valore proprio perché sono catalogate come “testimonianze/storie vere” (essendo l'una il frutto di una serie di interviste che due giornalisti del settimanale *Stern* fecero per due mesi nel 1978 a Christiane Vera Felscherinow, l'altra la raccolta in volume degli scritti di Annelies Frank, una ragazza ebrea nata a Francoforte poi rifugiatasi con la famiglia ad Amsterdam e costretta nel 1942 a entrare in clandestinità per sfuggire alle persecuzioni e ai campi di sterminio nazisti) e ci sentiremmo ingannati se venissimo a scoprire che si tratta di storie inventate. Del pari, se scopriremo che il *Pierre Menard, autore del Chisciotte* del quale ci racconta Jorge Luis Borges in *Finzioni* fosse una persona realmente esistita le cui opere visibili e invisibili sono proprio quelle di cui leggiamo, probabilmente riterremo Borges meno geniale di

²⁶ Friend, 2012.

²⁷ Walton, 1970.

quanto abbiamo sempre pensato (lo loderemmo senz'altro per lo stile di scrittura ma comunque non per il contenuto, visto che non sarebbe opera sua).

6. Catalogare e apprezzare

Quando identifichiamo un'opera come appartenente a una determinata categoria siamo pertanto sensibili a diversi tipi di proprietà²⁸: a quelle tipiche di quell'opera come appartenente a un determinato genere, a quelle che invece la rendono unica nel suo genere, a quelle che possono variare a seconda delle convenzioni letterarie e a quelle che, magari, non sono tipiche di quel genere bensì di un altro. Il nostro essere attenti a tali proprietà guida il nostro giudizio e il nostro apprezzamento. Solitamente, quando cominciamo a leggere un testo, sappiamo già con che tipo di opera abbiamo a che fare e abbiamo pertanto determinate aspettative che possono essere soddisfatte dalle proprietà standard, ossia quelle che immaginiamo posseggano le opere appartenenti a un determinato genere.

Possono presentarsi anche casi in cui le caratteristiche capaci di guidare la valutazione mancano del tutto: sono le opere che abbiamo difficoltà a catalogare e non capiamo a quale genere appartengano. Prendiamo ad esempio *Pale fire* di Vladimir Nabokov: se il lettore pensa di avere a che fare con un romanzo classico tipo *Lolita* resta deluso trovando un poema di 999 versi scritto da John Shade e tutto annotato da un improbabile commentatore quale Charles Kinbote. La stessa struttura dell'opera fa pensare più a un saggio che a un romanzo con la prefazione iniziale di Kinbote a cui segue il poema in versi intitolato *Pale fire* di Shade («di gran lunga il più sublime dei poeti inventati», secondo quanto dice Nabokov in un'intervista del 1965) poi commentato verso per verso dallo stesso Kinbote che aggiunge anche alcune note. E non è un caso che, quando il romanzo è uscito nel 1962 le critiche siano state così miste. Tuttavia, nonostante manchi la struttura narrativa classica tipica del romanzo, nessuno direbbe che *Fuoco pallido* non può essere catalogato come romanzo di finzione perché non ha la struttura narrativa tipica dei romanzi. Anzi, si potrebbe addirittura sostenere che si tratta di una interessante opera di finzione letteraria precisamente perché non ha una struttura narrativa classica e l'argomento centrale dei 999 versi (il tragico suicidio della figlia di Shade unitamente ad altri temi quali la sua infanzia, l'amore per la moglie, la scrittura, l'aldilà) è "arricchito" dall'apparato critico di Kinbote e dal suo commentario esplicativo (qui troviamo il maggior numero di stranezze: Kinbote sostiene di essere stato l'ispiratore del poema che ritiene sia una allusione alle discussioni avvenute tra lui e Shade a proposito di uno stato nord europeo di cui Kinbote sarebbe originario, lo Zembla, del suo re, costretto a fuggire a seguito di una rivoluzione e di un misterioso assassino che gli zembliani avrebbero

²⁸ Friend, 2012.

messo sulle sue tracce). Infatti lungi dal non potersi caratterizzare come romanzo per la sua particolare struttura, *Pale fire* può essere definito, per usare un termine usato da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*, un *iper-romanzo*, ossia un romanzo che presenta «infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili».

Da questo punto di vista anche *A sangue freddo* può essere ritenuto particolarmente interessante proprio perché possiede delle caratteristiche che non sono tipiche (o *standard*, per usare la terminologia adottata da Walton e Friend) né della finzione né della non-finzione, o per lo meno non lo erano quando Truman Capote ha scritto l'opera. Prima che venisse accettato lo stile anticonvenzionale di giornalismo degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso che Capote fa proprio, i giornalisti non erano infatti soliti fare uso di espedienti narrativi e anche gli scrittori di romanzi, quando scrivevano articoli di giornale, usavano linguaggi e tecniche diverse rispetto a quelli che mettevano in opera quando scrivevano romanzi: per esempio, lo Zola che scrive il *J'accuse* su *L'Aurore* il 13 gennaio 1898 non usa la stessa lingua che usa in *Germinal*. Oggi però la scrittura giornalistica è molto cambiata e non stupisce trovare articoli di giornale scritti come un racconto o romanzi scritti con la precisione e fedeltà alla realtà di un articolo di cronaca. Questo accade perché, come sottolinea Stacie Friend nel suo articolo sui generi letterari, le caratteristiche standard e quelle non-standard relative a un determinato genere si evolvono e cambiano nel corso del tempo: ecco perché Tacito e altri storiografi del passato potevano scrivere di non-finzione non rispettando alcune regole oggi considerate fondamentali per le opere di quel genere (come non inventare, esporre sogni e pensieri, ecc.) o perché giornalisti e romanzieri possono seguire con profitto corsi di scrittura creativa di non-finzione.

Ma se, come abbiamo visto, le caratteristiche standard di per sé non possono garantire una corretta classificazione, che cos'è che lo può fare? In senso proprio e definitivo nulla. Tuttavia è indubbiamente utile, quando si cerca di classificare un testo letterario come un'opera di un certo tipo, avere presenti i fattori storici e quelli contestuali, banalmente perché non possiamo sapere quali caratteristiche sono standard di un'opera senza sapere qualcosa sul contesto storico e letterario in cui è stata prodotta e sul tipo di testo che l'autore voleva (o credeva di) creare. Un ragionamento analogo può essere fatto per la distinzione tra finzione e non finzione: perché gli *Annali* di Tacito si qualificano come non finzione? Non solo perché Tacito presentava figure storiche realmente esistite e lo faceva con l'intenzione di scrivere una storia di non-finzione, bensì soprattutto perché ha scritto la sua opera seguendo le pratiche letterarie consolidate e riconosciute dalla società culturale nella quale viveva (invece, se gli *Annali* fossero stati scritti l'anno scorso, probabilmente non avremmo difficoltà a classificarli come finzione, dal momento che oggi i trattati storici devono soddisfare determinati requisiti che gli *Annali*, evidentemente, non soddisfano). E poi, perché *A sangue Freddo* si qualifica come giornalismo di non-finzione? Non semplicemente perché Capote si propone di raccontare la verità e non una storia inventata, e sicuramente nemmeno perché si colloca

all'interno di convenzioni prestabilite (e infatti a Capote va il merito di aver creato, con quell'opera, una nuova forma di "giornalismo artistico"). Le intenzioni dell'autore, infatti, per quanto importanti, possono non essere sufficienti: se il *New Yorker* non avesse pubblicato, come invece ha fatto tra settembre e ottobre del 1965, l'opera di Capote che racconta in maniera dettagliata il quadruplice omicidio della famiglia Clutter avvenuto il 15 novembre 1959 a Holcomb nel Kansas per mano di due sbandati di nome Perry Edward Smith e Richard Eugene Hickock, non avremmo opere letterarie che ricadono sotto l'etichetta di *romanzo-verità* e magari non avremmo nemmeno corsi di scrittura creativa di non-finzione.

Accanto a opere di questo tipo ci sono poi quelle che sono volutamente create per mescolare finzione e non finzione creando confusione nel lettore, senza tuttavia voler andare contro le convenzioni culturalmente accettate in quel momento. Ne sono un buon esempio i drammi storici di William Shakespeare che, nonostante siano basati sulla vita dei re d'Inghilterra, spesso presentano la realtà in maniera piuttosto fantasiosa (gli eventi descritti non sempre sono fedeli a quanto realmente accaduto). In particolare, il *Riccardo III* raffigura l'ultimo membro della dinastia degli York come un malvagio mostro, dipingendo invece il suo usurpatore, Enrico VII con tratti splendidi ed esaltanti. La parzialità politica, motivata dalla propaganda messa in atto da Shakespeare a favore dei Tudor, è evidente anche nell'*Enrico VIII*, che finisce con un'esuberante e appassionata celebrazione per la nascita di Elisabetta. Opere di questo tipo possono essere viste come opere la cui classificazione è indeterminata (e non a caso sono prese in considerazione tanto dai lettori interessati alla storia quanto a quelli appassionati di letteratura).

Rispetto a eventuali tentativi di classificazione, è opportuno mettere da parte i casi di inganni, cioè quei casi in cui un autore decide di ingannare deliberatamente critici e lettori facendo loro credere che la sua opera sia di un determinato genere mentre in realtà è di un altro. Uno è il caso di Enric Marco²⁹ che in *Memorie dall'inferno* racconta la sua reclusione nel campo di concentramento di Flossenbürg durante la seconda guerra mondiale. Peccato che nei lager Marco non ci sia mai stato. Si tratta di un caso particolarmente interessante perché Marco mente (nel senso che quello che racconta non è veramente accaduto a lui) pur raccontando una storia vera (il campo di concentramento di Flossenbürg, a metà strada tra Norimberga e Praga, purtroppo è veramente esistito). Claudio Magris, in un articolo uscito sul *Corriere della sera* del 21 gennaio del 2007, non a caso ne parla come de "Il bugiardo che dice la verità". In questo caso quindi si tratta di una storia verissima dove l'unica cosa falsa è che si tratti di una testimonianza, ossia che l'autore abbia vissuto in prima persona – come peraltro afferma – ciò di cui racconta.

²⁹ La vicenda di Enric Marco è stata ricostruita da Javier Cercas in *El impostor* del 2014.

Da casi come questo vanno distinti quelli di inganni completi, ossia quelli in cui anche la storia raccontata è frutto di pura invenzione. Esempi di questo tipo sono i romanzi pubblicati tra il 1999 e il 2005 da J.T. Leroy che, secondo quanto scritto sul retro di copertina del suo primo romanzo, a tredici anni, grazie all'aiuto di uno psicologo che lo invita a mettere su carta le sue drammatiche esperienze (figlio di una prostituta minorenne subisce molestie e poi intraprende a sua volta la strada della droga e della prostituzione), inizia a scrivere. Nel 1999 pubblica *Sarah*, il suo primo romanzo, la storia di un poco più che bambino scambiato per ragazzina e figlio di una prostituta. È un successo mondiale, tradotto in diversi paesi. Nel 2000 esce il suo secondo libro *Ingannevole è il cuore più di ogni cosa*, che narra di un bimbo condotto dalla madre in una vita di violenza (in Italia, è stato candidato al premio Strega). Nel 2005 pubblica *La fine di Harold*, la storia di come certe persone fingano di prendersi cura dei giovani, ma siano interessati ad attività perverse. Il 9 gennaio 2006, a sorpresa, la rivelazione del New York Times: J.T. Leroy non esiste. A scrivere i libri è sempre stata Laura Albert, quarantenne di Brooklyn Heights, e a impersonare J.T. Leroy nelle sue rare apparizioni pubbliche è stata Savannah Knoop (sorellastra del compagno di Laura Albert, al quale si deve la confessione finale, arrivata in seguito alla separazione dalla compagna). In questi casi – in cui l'autore vuole evidentemente ingannare raccontando una storia che dice essere vera quando in realtà è frutto di pura invenzione – con che genere di opera abbiamo a che fare? In realtà non è un caso troppo complicato (soprattutto rispetto ad altri casi in cui invece finzione e realtà sono effettivamente mescolati): una volta svelato l'inganno possiamo infatti limitarci a spostare il libro dalla categoria di non-finzione a quella di finzione (visto che nulla di quanto narrato da J.T. Leroy corrisponde al vero).

7. Finale di partita

Proviamo a tirare le fila domandandoci ancora una volta: quanta finzione c'è nella letteratura? La risposta che evidentemente possiamo dare dopo aver discusso le diverse posizioni e aver preso in esame alcuni problemi a queste collegate è “dipende”. Non essendo infatti possibile rinvenire condizioni necessarie e sufficienti per stabilire se un'opera sia o meno di finzione, la questione è inevitabilmente passibile di un trattamento meno lineare di quanto la domanda inizialmente posta lasciasse supporre. Il fatto che non sia possibile rispondere in maniera secca non significa tuttavia che non ci si possa orientare nel momento in cui si fruisce di un'opera letteraria. Seguendo la linea Walton-Friend sappiamo infatti che possiamo ricavare preziose indicazioni se prestiamo attenzione alle caratteristiche dell'opera e che queste possono rivelarsi utili per una eventuale catalogazione.

Quando ci si pongono interrogativi quali “che cosa ci insegnano le opere letterarie?”, “possiamo imparare delle verità dalla finzione?”, “di che tipo di conoscenze è veicolo la letteratura?”, che sono al centro dell'accesissimo dibattito sulla portata cognitiva della letteratura, forse conviene avere presenti le difficoltà che qui si è cercato di porre in

evidenza, evitando così (sperabilmente) risposte affrettate (come quella di Stolniz³⁰ secondo il quale non si può riconoscere alcun valore cognitivo dalla letteratura dal momento che è composta da enunciati o banali o falsi; ma anche come quella di Nussbaum³¹ o Elgin³², secondo le quali la letteratura è veicolo di verità generali, talvolta di contenuto filosofico, sul mondo o sul genere umano).

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE, 1987. *Poetica*. A cura di D. Lanza. Milano: Rizzoli.
- BANFIELD, A. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul.
- BONOMI, A. 1994. *Lo spirito della narrazione*. Milano: Bompiani.
- CARROLL, N. 1997. "Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion." In *Engaging the Moving Image*, 225-233. New Haven: Yale University Press.
- CERCAS, J. 2014. *El impostor*. Barcelona: Literatura Random House.
- CURRIE, G. 1990. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, D. 2007. *Aesthetics and Literature*. London: Continuum.
- DEUTSCH H. 2013. "Friend on Making Up Stories." *Proceedings of the Aristotelian Society*, 113, 3: 365-370.
- 2000. "Making Up Stories." In *Empty Names, Fiction and the Puzzles of Non-existence*. Ed. A. Everett e T. Hofweber, 149-181. Stanford: CSLI Publications.
- ELGIN, C. 2002. "Art and the advancement of our understanding." *American Philosophical Quarterly*, 39,1: 1-12.
- FLAUBERT G. [1856] 1972. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard.
- FRIEND, S. 2012. "Fiction as a Genre." *Proceedings of the Aristotelian Society*, 112:179-209.
- 2011. "Fictive Utterance and Imagining." *Proceedings of the Aristotelian Society* 85:163-80.
- 2008. "Imagining Fact and Fiction." In *New Waves in Aesthetics*. Ed. K. Stock and J. Thomson-Jones, 150-169. New York: Palgrave Macmillan.
- HAMBURGER, K. 1968. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett Verlag.
- HUME, D. [1739-1740] 1993 *A Treatise of Human Nature*. London: J. Noon. Trad. it. *Trattato sulla natura umana*. Roma-Bari: Laterza.
- JACKSON, F. 1986. "What Mary Didn't Know." *Journal of Philosophy* 83: 291-295.
- LAMARQUE, P. 2014. *The Opacity of Narrative*. London: Rowman & Littlefield.

³⁰ Stolniz, 1992.

³¹ Nussbaum, 1990.

³² Elgin, 2002.

- LAMARQUE, P. e OLSEN, S.H. 1994. *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- NUSSBAUM, M. 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- PAMUK, O. [2010] 2012. *The Naive and Sentimental Novelist*. Cambridge: Harvard University Press 2010; Ed. it. *Romanzieri ingenui e sentimentali*. Torino: Einaudi.
- PLATONE, 1996. *Repubblica*. In *Dialoghi Politici, Lettere*. Vol.III. A cura di F. Adorno, Torino: Utet.
- SEARLE, J. R. 1975. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History. On Narrative and Narratives* 6,2: 319-332.
- SHAKESPEARE, W. [1595] 1999. *A midsummer Night's Dream*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- SIDNEY, P. [1595] 2002. *The Defence of Poesie*. In *The major Works. Sir Philip Sidney*, a cura di K. Duncan-Jones, Oxford: Oxford University Press. Ed. it. *Elogio della poesia*. Trad. di M. Pustianaz. Genova: Il Melangolo, 1989.
- STOCK, K. 2001. "Fiction and Imagination I." *Supplementary Proceedings of the Aristotelian Society* 85:145-162.
- STOLNIZ, J. 1992. "On the Cognitive Triviality of Art." *British Journal of Aesthetics* 32,3: 191-200.
- WALTON, K. 1970. "Categories of Art." *Philosophical Review*, 79: 334-67.
- 2013. "Fictionality and Imagination reconsidered." In *From Fictionalism to Realism* a cura di C. Barbero, M. Ferraris, A. Voltolini. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- WELLEK, R. e WARREN, A. 1956. *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brace.
- RIFFATERRE M. 1990. *Fictional Truth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WOLFE, T. e JOHNSON, E.W. 1973. *The New Journalism*. New York: Harper & Row.
- WOOLF, V. [1939] 1974. "The Art of Biography." In *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.